

近松秋江における叙法の形成と確立

——「大阪の遊女もの」連作の意義——

山口直孝

一、

近松秋江の初期の創作活動は、「わがこと」⁽¹⁾をいかに語るかという方法をめぐる試行の過程であった。秋江において、自身を小説の題材に取り上げようとする志向自体は、かなり早い時期から芽生えていたようである。明治四十年一月発行の『早稲田文学』第十三号の「次号巻頭予告」は、「これ彼れが私生涯の一部を記録せるもの也。」という短い紹介と共に秋江の『京太郎』なる作品名を掲げている。主人公の名が題名に選ばれていることから、この小説は、秋江の半生をある程度まとめた形で扱うものであったと推察できる。この事実、遠藤英雄氏が説明するように、「秋江にとって、自らの生涯の一部を記録したものが作品として、成立し得るという意識のあったこと」⁽²⁾を示すものであろう。しかし、結局『京太郎』は、次号で掲載の延期が告げられたまま、遂に発表されずに終わった。『京太郎』執筆が挫折した理由は判然としないが、一つの要因として、この時期の秋江がまだ自らの過去を対象化し、組織的に叙述していく方法を会得していなかったことが考え

られる。秋江が「わがこと」を描くまでになおしばらくの時間を必要としたことは、この仮説をある程度裏付ける傍証となる。

秋江の初期作品群を形式面から分類すると、人格的な姿を備えた語り手が登場するもの、つまり顕在的な一人称を用いて語られるものが圧倒的に多い。にもかかわらず、これらの語り手たちは、自らの過去や内面を直接の話題にしようとはしない。彼らが語るのは、肉親（『人影』『新潮』第8巻第1号、明治41年1月）、自家の女中（『その一人』『早稲田文学』第30号、明治41年5月）、妻の遠縁の女（『お金さん』『文章世界』第4巻第3号、明治42年2月）、隣家の女（『二人娘』『趣味』第4巻第3号、明治42年3月）、同郷の知人（『田舎の友』『新文林』第2巻第4号、明治42年4月）、同窓の友人（『同級の人』『早稲田文学』第42号、明治42年5月）など、いずれも自己の周辺人物の動静に限られる。語り手と語られた事件とは基本的に交渉を持たず、「私」は常に傍観者の位置に止まるのである。こうした傾向は、同棲していた大貫ますに去られる以前の秋江において、作品のモチーフたりえる切実な自己体験が存在していないことを、あるいは証しているのかもしれない。しかし、生活の不如意をめぐる主人公と妻との諍いを扱う『八月の末』（『早稲田文学』第36号、明治41年11月）が三人称形式であることと対照させた場合、自己を語らぬ「私」の態度は、語り手としての能力の限界を露呈しているとも言える。『八月の末』について、秋江は「素材に近く芸術品に遠い」という感想を残している。秋江の不満は、自作に「芸術家の想像乃至主観の熱を以つて全然溶解し、変化を加へ」という「晶化」が不足していることに由来するが、非人格的な語り手を用いた作品形式は、この場合主人公と語り手との間に距離を設け、物語行為と物語内容との関係を希薄化する方向に作用したことになる。『八月の末』における内容と形式との乖離は、『京太郎』の挫折と同様に、秋江が「わがこと」を語ることの困難さに直面していたことを物語るものである。

評論家としての秋江は、既にこの時期、「わがこと」を語る様々な形式への関心を見せていた。例えば、「文壇無駄話」（『読売新聞』明治41年7月12日）には「私は文学者の論文や小説よりも、或る意味から、その自伝、日記、懺悔録、随筆じ

みたものを尊重す。何となればむしろ其等に個人の人生観が正直に表はれるからである。」という発言があり、「文話十六片」〔『文章世界』第3巻第14号、明治41年11月〕でも「文章も飾らず、敢て他人に見せやうともせず、その時世の世棄て人などが、平気で傍観的に書いて残した私乗、日記の類に吾々が今日の見地から見ても有益なのがある。」という意見が述べられている。秋江が「わがこと」を扱うジャンルを積極的に評価した理由は、それらが「人間の研究に最も材料上の都合の好い、自己の直接経験を主として取扱⁽⁴⁾」うからであつた。そして秋江は、評論においてそれらのジャンルを援用することを提唱する。

吾々は、芸術といふもの、与ふる興味をも享樂せねばならぬが、その興味のエッセンスが、人生批評であるといふ以上は、最も自由にして、最も直接なる方法に拠つて見るのもまた面白くあるまいか。……私は斯る意味から、自叙伝或は伝記といふものは、筆者の実験に基いてゐるといふ点に於て、普通の評論の直截を有すると共に、また人間の券証をも併せ備へてゐるものではあるまいかと思ふ⁽⁵⁾。

話者の私生活から話題を説き起こし、時として書簡体や日記体をも採用する秋江の「無駄話」は、正しくこうした見解に基づく実践的試みであつた。評論の分野で独自のスタイルを早期に確立した秋江が、しかし、創作においては「わがこと」を語ることを回避し続けたのは興味深い。秋江の躊躇には、中尾務氏が「もともと彼は自己告白の可能性について信を置いてないのである。」⁽⁶⁾と指摘する事情があつた。「幾許作者だつて、根が赤の他人の文壇の人——即ち世人に対して、自分の腹の底まで見せられるものか。」⁽⁷⁾と言ひ、『雪の日』（『趣味』第5巻第3号、明治43年3月）の語り手に「何となれば自己の私生涯を衆人環視の前に暴露して、それで飯を食ふといふことが、何うして堪えられやう!。」と述懐させている秋江にとって、「わがこと」を語ることの目的は、自己の暗部を暴露することではありえなかつた。

私自身に就いて言へば、これまであまり小説などいふものを書いてゐないが、唯今の処、自分を書くのが、最もよく知つてゐるから書き易い。けれども私は、それによつて、自己を、道德的或は社会的に弁護しやうなどとする卑怯な態度に

陥ることを力めて避けるつもりだ。⁽⁸⁾

この秋江の言明からは、告白や懺悔などと自身の創作との間に一線を画そうとする決意が読み取れる。「實際経験に重きを置く⁽⁹⁾。」という発想や「作家の主観によつて客観に変化を加ふること」⁽¹⁰⁾を重視する芸術観から、「わがこと」を語ることが要請されつつ、秋江は、自己正当化を基調とするジャンル以外の形式を模索しなければならなかったのである。

秋江が「わがこと」を語ることがひとまず果たしたのは、『別れたる妻に送る手紙』（『早稲田文学』第53号～第56号、明治43年4月～7月）においてであつた。⁽¹¹⁾書簡体形式の採用によつて、秋江の小説は、初めて自身のことを正面から扱うことのできる語り手を獲得したことになる。「わがこと」を語る諸ジャンルの中から書簡が選択されたのは、それが自伝や告白などに比して自己正当化を直接の目的とするものではなかったからであろう。『別れたる妻に送る手紙』における書簡の枠組みは脆弱なものであるが、それはまた「私」の心理の移ろいを提示する機能を担い、同時代の書簡体小説の中で異彩を放つ特色として評価し得るものであつた。⁽¹²⁾書くことが自己目的化する過程が捉えられている点なども含め、『別れたる妻に送る手紙』は秋江的叙法の原型と呼ぶに足る実質を備えている。ただし、本作の出現は、秋江の開眼を直ちに意味するものではない。この時点ではまだ『別れたる妻に送る手紙』は、秋江文芸の中で孤立した、異色の作品に過ぎなかつた。次に発表されている『主観と事実と印象』（『文章世界』第5巻第11号、明治43年8月）は、題名からも窺えるように、創作における事実の在り方をどのように認識すべきかに悩む主人公雪岡を描いた、小説をめぐる小説とでも呼ぶべき内容のものである。こうした作品の執筆は、それ自体秋江の不安定な姿勢を暗示する。元々秋江には、幼時より親しんで来た硬文学の影響から、客観小説への志向があつた。そのため、秋江の創作観はしばしば矛盾を孕んだ様相を呈するのであるが、『別れたる妻に送る手紙』発表前後は、特に揺らぎが感じられる時期の一つである。『別れたる妻に送る手紙』について、当初「あの手紙で細君を引戻さうといふ半分道楽な企て」⁽¹³⁾というように、功利的動機のみを語っていたことも、秋江の自作に対する屈折した感情の現れと解せよう。

秋江が自身の創出した「わがこと」を語る形式に対して自信を深めるのは、大正二年に入ってからのことになる。この年、秋江は『別れたる妻に送る手紙』の続編である『執着』（『早稲田文学』第89号、大正2年4月）・『疑惑』（『新小説』第18巻第10号、大正2年10月）を相次いで発表している。書簡体形式を踏襲するこの二作の出現は、秋江的叙法の定着を告げる出来事であった。「文壇無駄話（芸術上の新開拓地並にシュニツレールの作法）」（『早稲田文学』第91号、大正2年6月）において、秋江は、シュニツラー『みれん』を推奨しつつ、「個人の黙想」に着目した心理描写に「芸術上の新開拓地」があるという自説を披瀝している。時として状況から逸脱する「私」の内面にも焦点を据える『執着』・『疑惑』は、シュニツラーの手法を換骨奪胎する試みでもあった。事実、秋江は同評論の中で『執着』執筆に際して『みれん』を参照したことを明かしている。無論、『執着』・『疑惑』の成立要因を、全てシュニツラーからの影響に帰することはできない。『別れたる妻に送る手紙』にも「個人の黙想」が挿入されていたことからすれば、文脈から逸脱した人間の内面への興味は、以前から秋江の中で胚胎していたと言える。ただし、先行する作品に対して積極的な価値づけがなされるのは、あくまでこの時期の発言においてである。

私は、此のシュニツレールを精読するに及んで、前年の自作（『別れたる妻に送る手紙』を指す——論者注）に、個人——即ち小生自身が主人公なれば、私といへる個人——の黙想を長く書いたことを、今更らの如く、決して芸術創作上の謬見ではなかつたと自信するに至り。⁽¹⁴⁾

『別れたる妻に送る手紙』の芸術上の狙いを説明する秋江の態度は、それまでの言及の仕方と対照的ですからある。シュニツラーとの出会いが、秋江に「わがこと」を語る意義を認識させる契機となったことは確かであろう。

『執着』と『疑惑』とは、『別れたる妻に送る手紙』から多くの要素を受け継ぎつつ、「私」の心理の提示方法に一層の進展を見せた作品であった。「個人の黙想」に関して言えば、『疑惑』では、日光の旅館で妻と書生との名を発見した「私」が妄想に駆られ、さらにその「私」が回想する過去の「私」が幻視を体験するという重層的な展開に『別れたる妻に送る手紙』

との差異が認められる。また『疑惑』は、大橋毅彦氏が「回想世界に組み込まれている明治四十二年六月上旬の〈私〉が、明治四十四年五月の〈私〉の回想動機の支配圏を抜け出してしまっている現象の不可解さ⁽¹⁵⁾」と指摘する、時間を遡るほど「私」の存在感が増すという逆説的な構造を持つ。この現象は、語り手の「私」にとって過去が濃密な意味を湛えているのに対して現在が虚ろであることから起こっているが、「私」の心性によって書簡体の形式や回想の枠組みすらも無化される点に、秋江作品の独特さがある。⁽¹⁶⁾「わがこと」を語ろうとする「私」の情熱が時間的に錯綜した叙述を生み出し、結果として当初の意図や目的が忘れ去られてしまう秋江的叙法は、『執着』・『疑惑』において、より強度を増して現れている。

『執着』と『疑惑』によって、秋江の「わがこと」を語るスタイルはほぼ完成したが、しかし、そのことで秋江の創作活動が一元化したわけではなかった。大正三年以降、秋江の作品は複雑な展開を見せる。中島国彦氏の言葉を借りれば、「大正三、四、五年頃を見ても、そこには種々な傾向の作品がまるで無造作に散らしたのではないかと思われるような形で並列的に存在している。⁽¹⁷⁾」のである。この現象が何に基づくのか、また種々な傾向を示す作品群をどのように把握すべきかという問題を解明するために、次節からは「大阪の遊女もの」連作を対象として分析を試みる。当然のことながら、本稿での関心は、秋江的叙法の行方にある。

二、

「大阪の遊女もの」とは、大正元年から大阪に長期滞在した秋江が当地で出会った遊女との交渉を素材とするもので、短編集『閨怨』（植竹書院、大正4年7月）に収められた『流れ』（『文章世界』第8巻第14号、大正2年12月）・『黒髪』（『新潮』第20巻第1号、大正3年1月）・『津の国屋』（『中央公論』第29年第3号、大正3年3月）・『仇情』（『早稲田文学』第100号、大正3年3月）・『閨怨』収録時に『仇なさけ』と改題（『青草』（『ホトトギス』第17巻第7号、大正3年4月）・『男清姫』（『中央公論』第29年第12号、大正3年11月）・『うつろひ』（『文章世界』第10巻第3号、大正4年3月）

の七編の総称である。この連作については、既に中島国彦氏の優れた考察がある。⁽¹⁸⁾ 中島氏は、「別れた妻のもの」との相違点として、「大阪の遊女もの」が「二年余りという短期間の連作で比較的作者秋江の心情の動きが生なまの形で反映されていること、その作品展開にはつきりとした質的な多様性が見られること」を挙げている。氏が整理しているように、「主人公の名や遊女の名、更には舞台の一つである茶屋の名が文字通り混乱とでもいえる程作品毎に違いを見せているという事実」は、作品の多様性を端的に示す有力な徴憑であろう。また、「大阪の遊女もの」を生み出した秋江の感興に「陶酔」と「認識」との二つの軸があり、両者の結合の仕方が作品毎に異なっているという理解も説得的であり、示唆に富む。ただし、中島氏の論考では、通時的な連作の変化についてあまり関心が払われていないところがある。確かに『閨怨』における配列が、発表順ではなく、「実際の体験の流れに沿った形」になっていることや、その際に『仇なさけ』の冒頭部分などが削除されたことは、そのような問題を目立たなくさせている。しかし、初稿発表時の意識と短編集を編む際の論理とは、ひとまずは切り離して個別に論じられるべきであろう。「大阪の遊女もの」連作は、短期間に発表されているとはいえ、例えば『青草』と『男清姫』との間には半年以上の空白がある。その中断は、作者秋江に連作を続ける上で何らかの逡巡があったことを想像させる。「大阪の遊女もの」の多様性を生み出したのは、流動的な作者の創作態度であるが、それは何に起因しているのであろうか。ここでは秋江を取り巻く同時代評の在り方に着目してみたい。

『疑惑』前後より、秋江作品に対する批評には、それまでにはなかった新たな型が登場するようになる。それは、秋江の描く男女関係や主人公の感性・思考に激しい嫌悪感を示し、作品を全面的に否定するのに加えて、作者の人格をも非難する類いのものである。その典型としては、次のようなものが挙げられる。

◎茲に唯一つ秋江氏に対して自分が感服措く能はざる事がある。其は「青草」の如きかくまで愚劣な作品を平然として読者の眼前に提供し得る其厚顔と無恥とである。否提供しただけならまだしもである。提供しつつ其作品の中で愚劣極る手前味噌を並べるづうづうしさである。此一事だけは吾吾若い者の到底学び得ざる所である。⁽¹⁹⁾ (江口渙)

こうした批評は、この時期主潮になりつつあった人格主義的発想に基づくものである⁽²⁰⁾。阿部次郎や安倍能成らの著作に触れた当時の青年たちが、自我の拡充を目指し、内省的生活態度を重視したことは周知のことであるが、彼らにとっては芸術もまた人格の発展のための場であった。「芸術の内容は人生である。故に芸術家は大人なる人生を経験したものでなければならぬ⁽²¹⁾」、あるいは「芸術家は個性の修練によつてその芸術的形式を獲得し精練する。」(阿部次郎)という見地からすれば、作品は作者の人格の反映であり、両者は不可分の関係にある。江口渙の批評において作品の酷評がそのまま作者の品性への攻撃に移行しているのは、そのような理由に因るが、一方で彼の論難が柔軟性を欠いていることも容易に看取することができる。題材のみで判断を下す硬直した思考は、江口だけでなく、この時期の人格主義的批評に広く見られる傾向である。

真の苦痛とは何であるか。女に振られる事ではない。人に悪口言はれる事ではない。女に振られまいと思へば惚れなければすむ。人に悪口云はれても意に介しなればよい。けれども真の苦痛はさうはゆかぬ。それは運命の賦与したものの人間の奈何ともしがたいところのものである。

私はこの苦痛の最も顕著なものとして、生活難を挙げなければならぬ⁽²²⁾。(生田春月)

この生田春月の無邪気な主張でも、紋切り型の発想は歴然としている。大正に入ってから文壇に登場して来た若手の評論家たちの文章には、予め保持された視角から作品を裁断する、観念的なものが多かった。彼らの態度が硬直したものであったことは、かつて『別れたる妻に送る手紙』に対して、苦言を呈しつつ、相応の評価を忘れなかった阿部次郎⁽²³⁾や小宮豊隆⁽²⁴⁾の姿勢と比べた場合に一層明瞭となろう。

こうした人格主義的批評に対して、秋江は敏感に反応した。「評論の評論」(『中央文学』第2巻第1号、大正3年1月)では、石坂養平の「徳田・秋江氏の『疑惑』(新小説)から私は汚い感じを得た。さうして作物の基調たる作者の人格と云ふことを想つた⁽²⁵⁾。」という短評を取り上げ、「その汚い感じを現はさうとしたのが私の趣意であつた。」と弁明しながら、「大学の文科を出たての青二才の生若い哲学者が、本を読んで考へて居るよりも、もう少し私の方が人間といふものに対して深く

観て居るといふ自信はある。」というように、強い調子で反駁を行っている。同様の文章としては、他に山田檳榔に宛てた「喧嘩の売買（山田檳榔といふ仁）」（『読売新聞』大正3年7月26日）や赤木桁平の批判に応えた「牛込にて」（『読売新聞』大正4年9月5日）などがあるが、いずれも相手の議論の観念性を揶揄しながら、批判の不当さを説いていることで共通する。秋江の立場はほぼ一貫しており、その限りで両者の間に接点はない。ただし、自作の反響にさして拘りを見せなかった秋江が、これらの攻撃に個別に対応していることは目を惹く。秋江は人格主義的批評を黙殺できずにいるのであるが、その一つの原因には、それらに自らの評論との類似性を見出したことがあったのではないか。かつて「作者の人格を離れたる所謂、芸術上の自然主義といふことが殆ど無意味に近いものとなる」⁽²⁶⁾ことを理由に島村抱月の観照論を斥け、また「凡ての価値は自個に対する主観的關係に他ならぬ」⁽²⁷⁾というウォルター・ペーターの説を根拠に印象批評の優位性を力説した秋江の思考には、人格主義に通ずるものがあつた。無論、当時の知識青年層に衝撃を与えた藤村操の自殺を「無意味」⁽²⁸⁾、「犬死」⁽²⁸⁾と批判していることから分かるように、秋江は抽象的な思索を重視する立場とは無縁である。秋江の評論は、常に文壇の動向に密着した具体的なものであつた。しかし、見かけは正反対である観念的な批評も、作者と作品とを連続的に捉える点においては、秋江の発想と重なるのである。そのことが、若い世代の秋江への非難を激化させ、かつ秋江がそれに対して無関心な態度を取れなかつた事情として推測される。

「大阪の遊女もの」が一作毎に変容していく背景には、人格主義的批評の出現をめぐる秋江の揺らぎがあつた。第一作の『流れ』では、有馬温泉に逗留している作家真島が馴染みの遊女を呼び、二人きりで寛ぐ様子が描かれている。主人公の意識が過去に向かわず、女と過ごす現在に集中していることは、秋江の作品としては異例である。これは、「再び見ることを欲しないほどイヤであつた小説」⁽²⁹⁾と自ら語っている『疑惑』執筆の反動として、理想的な男女の交渉を小説化しようとしたためであろう。形式的にも三人称の語りが採用され、「わがこと」を語る型からの脱皮が図られている。『流れ』は、秋江にとつては新しい試みであつたが、周囲の評価を変えることはできなかった。『疑惑』の時と同じく、この作品に対しても「これは

作家自身の今日の生活が描いて有るけれども、其れが余りに馬鹿々々しくつて深い意味も何も有りやあしない。(略)斯んなものを創作だと考へる作家は、真の意味の創作の解らない作家であると言へる。⁽³⁰⁾(中村孤月)のように、全面否定の論評が寄せられるのである。理解を拒絶するこうした読者層の存在は、以後の秋江の創作活動に微妙な影を落とすことになる。

続く『黒髪』・『仇情』は、中島国彦氏が要約しているように、「〈大阪の遊女もの〉連作の世界のいわばストーリー軸とでもいうものを形成している」⁽³¹⁾作品である。『流れ』が短期間(直接には二日間)の出来事に話題を限定していたのに対して、二作では遊女との出会いから別れまでの経緯が扱われている。いずれも主人公の語りによって物語が提示されており、『仇情』に「それは過日も話した通りです。」と『黒髪』の挿話に言及する部分があることから、名前は異なっているが、語り手は同一人物と見做してよいであろう。ただし、同じ一人称形式でも、これら二作における叙法は、『疑惑』などに比べて異質なものを感じさせる。『黒髪』における語り手「S」が「君達」に向かって語りかけ、『仇情』の語り手「勝山」が「貴君」^{あなた}と対座する形で話を進めているように、二作には聞き手の存在が顕在化している特徴がある。また、語り手が『黒髪』の記述を相手が承知していることを話の前提としているので、『仇情』の「貴君」^{あなた}は、『黒髪』の「君達」の内の一人に該当することになる。この聞き手に関する詳しい情報は作品内にないが、「君達はまたシヨルツの「負けたる人」を見ましたか、またサロメを見ましたか、」(『黒髪』)と問いかけられていることや主人公の書いた「『疑惑』といふ小説」(『仇情』)の読者であることからすれば、文壇に所属するか、もしくはその周辺に位置する人間であろう。「君達」(「貴君」^{あなた})は、聞き手に選ばれている以上、語り手にとって無縁の存在ではないが、一方で完全に心を許せる相手でもない。

・斯ういふ話をする、君達は、(またSが女難に罹つた。)^{にやなん}と、いつて笑ふでせうが、構ひません。少許その女との事を語りませう。(『黒髪』)

・君達は僕が足利の姉に逢ひに行つたのをお笑ひなさんな、(『黒髪』)

・それが痴呆ですか、それを痴呆と言ふ人は、天性愚鈍な人です。(『仇情』)

こうした箇所からは、遊女に執着する主人公の振る舞いを愚行として捉える聞き手の態度が透視できる。語り手は、冷笑的な視線を送る相手に対して、自己の行為の価値を理解させるために長い体験談を語り、様々な文芸作品を例証として挙げてもいるのである。この「君達」(「貴君」^{あなた})には、秋江を批判する若手の評論家たちが投影されていると考えられる。『仇情』には文明の象徴である飛行機に関する印象が述べられている部分があるが、主人公は「若き飛行機乗り」の墜落事故に「汝は何故に今少し人間らしい地上の幸福を享樂せざりしか。」という感慨を抱き、「斯の如き無謀の挙は廢して、それよりも吾々は寧ろ柔軟なる地上の歡樂を耽り味はふではありませんか。」という呼びかけを行っている。この「若き飛行機乗り」にも、人類の發展を夢想し、抽象的思索に耽る青年たちが寓意されていよう。『黒髪』・『仇情』は、秋江の小説に拒絶反応を示す読者を説得し、理解を求めようとする意識が構図から窺える作品である。しかし、この狙いは、反対に語り手の過剰な説明によって享受者が物語世界に入ることが阻害されるという皮肉な結果を招くこととなった。『仇情』の論評部分が『閨怨』収録時に大幅に削除されたのは、作者にもその弊害が自覺されたからであろう。また、肝心の人格主義的批評家の反応は、「ぞんざいな物の言ひ方が、此の作者の人品の程をよく表明して居る。(略)いかにも下卑た文学です。斯んな下等な遊治郎生活に対して私共は些の同感をも持つ事が出来ません。」(山田檀榔)⁽³²⁾という発言に代表されるように、全く変わりのないものであった。

『仇情』と同じ月に發表されている『津の国屋』にも、「実を結ばぬ仇花のやうな戀愛を楽しみたい」という、主人公千草の願望を意義づけるために、内外の文芸作品を引き合いに出しながら長い説明が挿入されている箇所がある(一六)。また『青草』にも、「小説の中に議論を挟むことは、この作者も極力排斥する方であるが、」(二)と断りながら、「作者」が「さういふ情緒と理解とを天性有ち得ない読者」を意識して、「恋と愛とその変形とを以て人間の生命とし、人生の姿と」する見解を披露する破格の記述がある。自身を糾弾する批評を無視できずにいる秋江の心情は、これらの作品でも引き続き觀察できるが、『津の国屋』と『青草』における受け手を意識した記述は、紹介した部分に限られている。論評が断片的なも

のに止まっていることや三人称形式が採用されていることは、これら二作が『黒髪』や『仇情』の単なる延長線上に属する作品ではないことを語っていよう。『津の国屋』とその後の『青草』とは、遊女との関係がまだ破局を迎えていない時期を対象とする。そのため、女との交渉が微細に綴られているのは当然であるが、一方で女と会っていない時の男の心理にも比重が置かれているのは見逃せない。二作にはいずれも、主人公が女との交際を振り返る回想場面が相当の分量で挿入されている。このことは、男の意識において、女との過去の関係が一つの理想となつていることを意味する。そのような男にとつて、女との逢瀬を重ねる目的は、記憶の中で美化された二人の姿を繰り返して再現することにあつた。こうした男の願望は、相手が遊女であり、また自らの資力が乏しいことからすれば、やや現実離れしたものとと言える。『津の国屋』で、次第に二人の間に不協和音が生じて来るのは、過去の形に拘り、状況に即した柔軟な対応を取れない男の感性に遠因があろう。『青草』の場合は、主人公と遊女との交渉に「一見翳りは無いようであるが、「どうかして少しも早く遊女を、わが物とする身受けの金を造るに、効なき心を焦してばかりゐる」(七) 浅海は、やはり現在を空虚にしている人物である。また浅海は、「五年前に七年の間同棲した妻に死別れ」(三) ている。彼が出会った遊女は、「彼の心の奥の何処かに姿を留めてゐる、死なくなつた妻の亡き影を排して、その後強い鮮かな形を印し」(三) た存在であつた。しかし、作品の末尾近く、料理旅館で食事をする場面で、男は女の仕種から妻の面影を思い起こしている(八)。女と対面している状況に没入できない男は、過去への志向性を有していることで『津の国屋』の勝山と重なるのである。主人公の默想に関心を向けていることや現在の時間が帯びている意味が希薄になつてゐることは、前節で検討して来た秋江的叙法のコアを担う要素であり、「大阪の遊女もの」連作は、この二作で方向転換が図られたと把握することができる。それは、人格主義的論者に対する秋江の意識が抑制されることによつて実現しえたことでもあつた。

『青草』発表後、「大阪の遊女もの」連作はしばらく中断している。その間も、秋江への辛辣な評価は途切れることはなかった。『津の国屋』・『青草』に対する江口渙の罵倒は、前掲の通りである。また、大正三年八月、『新潮』第二十一巻第

二号は、「新人月旦」の第三回目として「徳田秋江論」を特集し、内田魯庵・相馬御風・水野葉舟・徳田秋声の意見を掲載しているが、そこでも「徳田君の作品に、特色として尊敬す可きやうなところは殆んどない。」（水野葉舟）や「俗の俗なる人」（相馬御風）などの否定的言辭が散見する。秋江と山田櫛榔との応酬もこの頃のことであるが、秋江が相手の不遜な物言いを高等学校の生徒の「粗服を纏ひ、弊帽を戴き、猶且つ傍若無人に、凡ての人間をば恰も俗人視せる如き調子にてデツカンシヨを高唱する」⁽³³⁾様子に見立てて咎めたのに対して、山田が比喻をまともに受け止め、「私は、かの、物質的欲求の満足を出来るだけ少くして、専ら精神的欲求の満足を多くしよう」と心掛けて居る「三太郎」の生活方法に対して、心の底から感心して居るものである。⁽³⁴⁾と見当違いの返答をしていることに象徴されるように、両者の言ひ分は見事に擦れ違っている。秋江の側からの働きかけによっても事態の改善が見られなかったことは、秋江に人格主義的批評への関心を完全に閉ざさせ、自己の理念に基づく創作を促す跳躍台の役割を果たすことになった。

これまでの記述では意図的に言及を避けたが、「大阪の遊女もの」には、積極的な評価も当然寄せられていた。次の中村星湖の意見は、その代表である。

徳田秋江氏の『津の国屋』（中央公論）といふのは、氏が『流れ』『黒髪』などに取り扱つたと同じ難波新地の一遊女と一文学者との間を書いたものである。この種の物はすべて私には面白く思はれたが殊に『津の国屋』といふ作は、別にかうといふ脚色があるのでもなければ、烈しい心の葛藤があるのでもなければ、また強い色彩があるのでもないけれど、愛してをる女の一言一動をも余さずに自分の胸へ溶け込ませようとする男の心持がしみぐと書き列ねられてあるのを嬉し⁽³⁴⁾いと思つた。別の言葉で言へば作者の磨きのかゝつた趣味が、どんな意味のなさゝうな言葉の上にも浮んで来るのを多とするのである。それでありながら、その優しい趣味生活を追つてをる男が、ある感情の齟齬に出逢つた場合にギロリと剥き出す生地⁽³⁵⁾の心持には恐ろしくイヤな所があるやうに思はれる。それは一方からこの作者が単なるイリュージョニストでない証拠になるであらう。（中村星湖）

肯定的立場の論者としては、他に「大阪の遊女もの」に「近松の浄瑠璃的情調を基本とした新情緒主義」⁽³⁶⁾の文学の誕生を認めた本間久雄や『黒髪』を「女と男の柔かな気分がよく出てゐました。」⁽³⁷⁾と評した田山花袋などが挙げられる。秋江の作品に理解を見せたのは、年齢的に彼と同じか、もしくは少し上の人々が中心であつた。図式的に言えば、「大阪の遊女もの」を書き継いでいた時、秋江は新旧二つの世代の対照的な評価を受けていたことになる。秋江は、当初こそ若手の読者を意識していたが、途中からはその姿勢を払拭し、むしろ好意的な意見に沿う方向で創作を展開させていくのである。具体的には、それは例えば、「何うも物語になつてゐるところが多い。」⁽³⁸⁾（田山花袋。『黒髪』評）と指摘された過剰な論評を控えることであり、「あの姉を尋ねて行く心持をもつと突込んで書くかして貰ひたかつた。」⁽³⁹⁾（中村星湖。『黒髪』評）という要望に応えることであつた。『男清姫』と『うつろひ』とが、正にそのような意向に適う作品であつたことは注記しておく必要がある。

『男清姫』は、主人公加茂が、ある年の夏、避暑に訪れた日光の地で遊女との来し方を想起する形で始まる。構図としては、『黒髪』や『仇情』と等しいが、男の過去への執着の度合いにおいては相当の開きがある。『仇情』の勝山が「一年の間、彼女の為に、大阪にゐて熱病に罹つてゐたやうなものです。」と短い感慨を洩らすのみであつたのに対して、加茂は現在もなお自分を裏切つた女への嫉妬や憎悪の念に囚われ続けている。その拘りの強度は、女の幻像を出現させ、彼をして女を殺す妄想に耽らせるほどのものであつた。主人公が殺人の情景を思い描く場面は、容易に『疑惑』を連想させるが、『男清姫』には他にも多くの類似がある。一つはいずれも回想が二重化している点で、『男清姫』の場合は、現在の加茂が甦らせた記憶の中の加茂が、改めて遊女の追憶に浸るという展開になっている。さらに、異なつた次元に所属するそれぞれの加茂が「それを明歴と想像に描き、幻影を見詰めて、強めて求めて厭な感覚に苛責まされてゐた。」⁽⁴⁰⁾（過去）、「暗い／＼闇の中から、また遠くに行つてゐる女の姿が明歴と浮んで来た。」（現在）とあるように、女への執着に関して等質の存在であるために、作品の時間構造は複雑な様相を呈して来るのである。共通点の二つ目としては、「個人の黙想」の提示がある。『男清姫』には、「それにも係らず来ないのが氣に懸る。今に来たら、その理由を糺してうんと脂を搾つてやらねば氣が澄まぬ。……」

のように、主人公の意識に即した心理描写が随所に織り込まれている。頻繁に独り言を呟き、思い出に引きずられる加茂は、『疑惑』の「私」と同様に、現在に積極的な意味を見出しえない人物である。過去への執着は、既に『津の国屋』や『青草』の主人公にも兆候が見られたが、加茂の場合にはその傾向が加速的に強まっており、現実の文脈から逸脱して狂気に陥る危険性すら窺わせている。そのような男を主人公に据えた『男清姫』は、重層的な厚みのある過去と点としての現在との対照を構造として持ち、三人称形式が採られているとはいえ、『別れたる妻に送る手紙』や『疑惑』を彷彿させる作品であった。皮肉なことに、『大阪の遊女もの』の中で『男清姫』は、人格主義的批評家たちから初めて好意的な見方を受けている。全体的論調は相変わらず否定的であるものの、「主人公が大阪のお茶屋で勝山を呼んで、長時間その来るのを待つてゐるもどかしさやその間に起る疑惑や嫉妬や幻影にはすっかり享樂慾に身を浸たしてゐる作者の心持ちや病的に鋭くなつたセンスが出てゐるので面白い。」⁽⁴⁰⁾（石坂養平）などのように、部分的な評価が現れて来るのである。このことは、「自分の芸道未熟^{△△△}を悲[△]しみ、「二つの作物を、さういつた形式——即ち書き方や結構の側から分析して見る」⁽⁴¹⁾習慣のあつた秋江にとって、自らの叙法に対する自信を回復させる効果を持つていたであろう。

「大阪の遊女もの」の棹尾を飾る『うつろひ』では、秋江の「わがこと」を語る形式の復活が見られる。『男清姫』と質的に重なる世界を扱いつつ、この作品ではそれが主人公自らの語りによって構築されているのである。『うつろひ』における「私」は、遊女から彼女の姉に関心を移行させているが、その姉とも思うように連絡が取れない境遇にある。現在「私」は、久しぶりに彼女と会うために、足利へ向かう汽車の乗客になっているのであるが、「私」の意識は過去に向けられがちである。そのような資質を持つ「私」が語り手であるために、『うつろひ』では、『男清姫』と同様の作品の二重構造化が引き起こされている。

A、現在

・冬の初^{はじめ}であつた。

・私は、静と車窓に顔を向けて沿線の其等の冬の野景色にや、暫く見惚れてゐたが、心を転じてまたいろいろな甘い思ひ出に耽つた。

B、過去

・去年の秋のことであつた、
・私は汽車に身を凭せて、(略) 其等の高朗な田舎の景色に見入つて、そしてこれから行つて会ふ姉のことを種々に想像して楽しんでゐた。

この相互に呼応する表現は、作品の多元性と二つの時間軸における「私」の等質性とを明瞭に示すものであろう。過去の「私」がさらに回想を行つたり、「さう言つて懇々と頼んで行つたぢやないか。」のように、肉声に近い形で「私」の内面が地の文に現れて来るのも、『男清姫』との、ひいては「別れた妻のもの」との共通点として取り出すことができる。また、主人公が過去を立ち現すための装置が登場していることでも、『男清姫』・『うつろひ』の二作は連絡している。『男清姫』においては、「女の写真」がその役割を担い、『うつろひ』では「私」が「精神の糧のやうに読返へ」す姉の手紙がそれに該当する。姉の手紙については『仇情』にも言及があつたが、そこでは特別な意識が払われている様子はない。この相違は、時間の経過による主人公の変容を指示するだけでなく、「大阪の遊女もの」における創作動機の転換を表すものとして受け止められる必要がある。『流れ』から始まつた連作は、「わがこと」を語る形式への回帰によって幕が閉じられる。それは、秋江的叙法の確立を告げる出来事でもあつた。

三、

「大阪の遊女もの」連作は、秋江にとって自らの叙法を模索する場であつた。人格主義的批評の攻撃などの外部的要因にも左右されながら、秋江は一作毎に作品のスタイルを変える実験を行っている。その試みは結局『疑惑』の方法を踏襲する

形で収束することになった。発表順に作品を追った時に、自らが創出した「わがこと」を語る形式への次第に接近していく過程が見られることは、既に検討して来た通りである。

本稿では、『うつろひ』に秋江的叙法の確立を認めた。その所以は、以後の創作に与えた影響力の大きさにある。既に『疑惑』において基本的な要素は出揃っていたものの、その成果は、直ちに一つの水脈を生み出すことはなかった。「大阪の遊女もの」が書き継がれている間、「別れた妻もの」の系列では、『その後』（『新日本』第4巻第7号、大正3年6月）一篇が発表されているだけである。この時期の秋江は、まだ「別れた妻もの」をどのように終息させるかについてまだ明瞭な見取り図を持ちえていないように感じられる。『うつろひ』の後で秋江は、『閨怨』（『新小説』第20巻第6号・第7号、大正4年6月・7月）と『愛着の名残り』（『中央公論』第30年第12号、大正4年11月）とを書いて、「別れた妻もの」を完成させる。このうち、『愛着の名残り』は、『その後』と内容的に重なる作品である。ただし、中尾務氏が「前者（『その後』を指す——論者注）では「妻」の肉体が問題にされており、後者（『愛着の名残り』を指す——論者注）では彼女を自身の前に据えることによって憤りをはらしたいという〈私〉の内面だけが強調されている点で、それぞれの欲求の内実は大きく異っている。」と概括しているように、二つの作品には質的相違が存在する。『愛着の名残り』では「私」の行為の無目的性がより純化されているのであるが、両作品の間に『男清姫』と『うつろひ』が発表されていることは留意されてよい。「別れた妻もの」の主人公の変貌は、遊女への執着が自己目的化している『男清姫』の加茂や女の姉へと関心が屈折していく『うつろひ』の「私」の心境への接近を意味するものであった。連作として先に完結した「大阪の遊女もの」は、継続中であつた「別れた妻もの」に対して、方向を指示する道標の役割を果たしたと考えられる。『うつろひ』と『愛着の名残り』とが、いずれも「私」の回想形式によって記され、かつ秋江作品には珍しく冒頭と結尾とが呼応しているという一致を見せていることも、「大阪の遊女もの」が一つの範型となっていたことの証左となろう。

「大阪の遊女もの」の影響は、『舞鶴心中』（『中央公論』第30年第1号、大正4年1月）から『住吉心中』（『中央公論』

第30年第4号、大正4年4月）への変化にも見出すことができる。『舞鶴心中』が、客観小説を志向して執筆されながら、様々な限界を露呈していることは、中島国彦氏⁽⁴³⁾や笹瀬王子氏⁽⁴⁴⁾の研究に詳しい。作者が自ら『舞鶴心中』は余り大事を取り過ぎて、何んとなく思ふやうに書けなかつたといふ気がして居る。⁽⁴⁵⁾と述懐しているように、この作品は主人公の心理描写が充分でなく、心中への過程が曖昧な印象を読者に与える。その原因は、第三者を主人公とした時に、秋江の叙法が円滑に機能しないことにあった。『舞鶴心中』は、一般層には歓迎された作品であるが、一方では「作者は入りたいところを入らずにゐる。『疑惑』や『男清姫』の手法ならグングン入つて行かれるところを入れずにあとへ引返して行つてゐる。」⁽⁴⁶⁾（田山花袋）という批判を浴びてゐる。『住吉心中』は、そうした『舞鶴心中』での失敗を意識した秋江が新たな方法で臨んだ作品である。ここでは、語り手の「私」が散歩の途中で目撃した男女の心中死体を目撃したことが外枠として設定され、「私」が働かせた想像が主内容として紹介されるという大胆な手法が使われている。作中の言葉を借りるならば、「私」の「悪夢」の提示に『住吉心中』の核心があるわけであるが、その趣向は、主人公の「幻影」^(まぼろし)（『男清姫』）や「魔夢」（『うつろひ』）を描いた「大阪の遊女もの」から受け継がれたものであった。『うつろひ』と『住吉心中』とに題材的な関連があることは、既に笹瀬王子氏が指摘しているが、⁽⁴⁷⁾両者は方法的にも通底するものを持つのである。

「大阪の遊女もの」が完結した翌年、大正五年には、赤木桁平の「遊蕩文学の撲滅」（『読売新聞』大正5年8月6日・8日）に端を発した遊蕩文学論争が文壇を揺るがすことになる。その結果、例えば長田幹彦は大衆文芸への転進を余儀なくされるのであるが、赤木によって名指された作家が沈黙する中で、唯一人秋江だけは「日光より」（『読売新聞』大正5年9月3日）や「遊蕩文学論者を笑ふ」（『新公論』第31年第10号、大正5年10月）などを書き、公然と対決する姿勢を見せた。秋江の反論の筆調は、余裕あるもので、そこには些かの動揺も感じられない。それは、秋江が「大阪の遊女もの」連作において人格主義的批評の洗礼を受けた体験を持ち、かつその過程で「わがこと」を語る独自の形式に小説家としての本分を再確認していたからであろう。「大阪の遊女もの」は、統体としての達成度は必ずしも高いものではない。それが「別れた妻も

の」に比べて論じられる機会が少ない理由でもあろう。しかし、そこでの模索が、秋江文芸に多くの実りをもたらしたことは銘記されなければならない。

注

- (1) 「わがこと」は、語り手によって提出された、自身にまつわる組織的な言説を指示する語として、ここでは用いている。この語を選択した理由は、本稿の一つの狙いが、素材論的な興味においてではなく、表現論的な観点から、自己をめぐる出来事を語ることの困難さを浮かび上がらせることにあるためである。その概念規定は大きく異なるが、「わがこと」という言葉及び発想は、渡辺実「わがこと・ひとこと」の観点と文法論」(『国語学』第165集、平成3年6月)に示唆を受けている。
- (2) 遠藤英雄「近松秋江初期作品研究——「食後」を中心に——」(『日本文学研究』第17号、昭和53年1月)。
- (3) 徳田秋江「ウォルター・ペーター氏の「文芸復興」の序言と結論(印象批評の根拠)」(『趣味』第4巻第6号、明治42年6月)。
- (4) 徳田秋江「香の物と批評」(『文章世界』第3巻第16号、明治41年12月)。
- (5) 徳田秋江「人生批評の三方式に就いての疑ひ(劇、小説、評論)」(『秀才文壇』第9年第12号、明治42年6月。未見)。
- (6) 中尾務「近松秋江」(『別れたる妻に送る手紙』の構図)『たうろす』第43号、昭和55年11月)。
- (7) 注(4)に同じ。
- (8) 徳田秋江「思つたま々」(『読売新聞』明治43年5月13日・15日)。
- (9) 徳田秋江「作家と天分」(『新潮』第11巻第4号、明治42年10月)。
- (10) 徳田秋江「芸術は人生の理想化なり(西鶴と近松)」(『現代』第1巻第2号、明治42年6月)。
- (11) 「別れた妻もの」の最初の作品に位置付けられている『雪の日』においては、「私」の役割の中心は、まだ「女」の体験談を引き出す聞き手の部分にある。
- (12) 同時代の書簡体小説の動向と秋江作品との相関については、拙稿「近代書簡体小説の水脈——近松秋江『途中』・『見ぬ女の手紙』の可能性——」(『日本近代文学』第56集、平成9年5月)において、その一端を論じた。
- (13) 近松独居庵「本間久雄君と加能作次郎君とに對つて芸術談を仕掛ける書」(『ホトトギス』第15巻第10号、明治45年7月)。
- (14) 近松秋江「文壇無駄話(芸術上の新開拓地並にシュニツレルの作法)」(『早稲田文学』第91号、大正2年6月)。
- (15) 大橋毅彦「疑惑」試論——明治四十二年六月上旬の〈私〉を支えるもの——(紅野敏郎編『近松秋江研究』(学習研究社、昭和55年8月)所収)。
- (16) 「疑惑」は、初出時にあった前置きの部分が、単行本収録の際に削除されている。作者の改稿をどのように評価するかという問題は別にして、そのような処置を容易にした要因に、語り手である「私」の現在が空虚であり、「私」の存在が殆ど形骸化していたことが挙げられるであろう。
- (17) 中島国彦「客観小説への夢——『舞鶴心中』前後の近松秋江——」(『文芸と批評』第4巻第5号、昭和51年1月)。
- (18) 中島国彦「陶酔と認識——近松秋江〈大阪の遊女もの〉の世界——」(『日本文学』第24巻第9号、昭和50年9月)。
- (19) 江口渙「四月の小説及び脚本」(『我等』第1年第5号、大正3年5月)。

(20) 大野亮司氏は、「神話の生成——志賀直哉・大正五年前後——」(『日本近代文学』第52集、平成7年5月)において、大正五年前後に文壇内で「(人格主義的コード)」の優位が決定的になっていく過程を、志賀直哉をめぐる批評の変化を軸に、詳細に論じている。本稿で扱う大正二年末から大正四年前半の時期について、大野氏は、「自然主義的コード、耽美主義的コードなど、他の有力と思われるコードも並び立っており、抜きん出たものはなかった」期間という把握を示している。

- (21) 阿部次郎「プロテスト」(『読売新聞』大正2年9月28日・10月5日)。
- (22) 生田春月「人格的評論」(『新潮』第20巻第2号、大正3年2月)。
- (23) 阿部次郎「六月の小説」(『ホトトギス』第13巻第12号、明治43年7月)。
- (24) 小宮豊隆「七月の小説」(『ホトトギス』第13巻第13号、明治43年8月)。
- (25) 石坂養平「十月の文壇」(『文章世界』第8巻第13号、大正2年11月)。
- (26) 徳田秋江「島村抱月氏の「観照即人生の爲也」を是正す(何故に芸術の内容は実人生と一致するか)」(『読売新聞』明治42年5月16日・6月13日・20日・7月4日・11日)。
- (27) 注(3)に同じ。
- (28) 注(26)に同じ。
- (29) 徳田秋江「評論の評論」(『新潮』第20巻第4号、大正3年4月)。
- (30) 中村孤月「十二月の創作並に本年の創作界(中)」(『読売新聞』大正2年12月24日)。
- (31) 注(18)に同じ。
- (32) 山田檳榔「三月の文壇」(『帝国文学』第20巻第4号、大正3年4月)。
- (33) 徳田秋江「喧嘩の売買(山田檳榔といふ仁)」(『読売新聞』大正3年7月26日)。
- (34) 山田檳榔「秋江氏の言ふ事」(『読売新聞』大正3年8月7日・8日)。
- (35) 中村星湖「三月の小説」(『早稲田文学』第101号、大正3年4月)。
- (36) 本間久雄「新情緒主義の文学」(『国民新聞』大正3年4月29日)。
- (37) 田山花袋「新年の文壇(一)」(『時事新報』大正3年1月1日)。
- (38) 注(37)に同じ。
- (39) 中村星湖「新年の文壇」(『文章世界』第9巻第2号、大正3年2月)。同様の注文は、前掲田山花袋文にも見られる。
- (40) 石坂養平「十一月の文芸」(『文章世界』第9巻第13号、大正3年12月)。中村孤月「十一月の文壇(二)」(『時事新報』大正3年11月14日)や綾川武治「十一月の文壇」(『帝国文学』第20巻第12号、大正3年12月)も、『男清姫』を部分的に評価している点で共通する。
- (41) 徳田秋江「文芸時評」(『新潮』第21巻第5号、大正3年11月)。
- (42) 中尾務「疑惑」系列作品の成立とその構図——〈理想化〉としての秋江私小説——(『日本近代文学』第28集、昭和56年9月)。
- (43) 注(17)に同じ。
- (44) 笹瀬王子「舞鶴心中」覚書(『地上』第1集、昭和63年11月)。

(45) 「舞鶴心中物語」〔新潮〕第22巻第3号、大正4年3月。

(46) 田山花袋「残れる雪」〔文章世界〕第10巻第2号、大正4年2月。

(47) 笹瀬王子「住吉心中」考——〈悪夢^{ゆめ}〉の構造——〔近松秋江研究〕第Ⅱ号、平成元年12月。

※近松秋江の作品・評論の引用は、『近松秋江全集』（八木書店）に拠る。